

Metaforų teatro pabaiga. Naujasis sceninis realizmas: kūnas ir vaizdas

Rasa Vasinauskaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: vasinauskaite@yahoo.fr

Pastarojo dešimtmečio teatrinę praktiką galima pavadinti „tikrovės posūkiu“. Kalbama ne vien apie tradicinius ir naujus dokumentinio teatro modelius, tačiau ir tokias sceninės kūrybos ir raiškos priemonės, kurios priartėja prie realistinės estetikos. Straipsnyje realizmo šiuolaikiniame teatre samprata grindžiama dokumentiškumo ir performatyvumo sąsajomis, naujojo realizmo ir metamodernizmo koncepcijomis.

RAKTAŽODŽIAI: dokumentinis teatras, metamodernizmas, mimezis, performatyvumas, realizmas

Tikrovės teatras

Savo naujausiam „Performanso ir šiuolaikinio teatro žodyne“ (2014) Patrice’as Pavis apžvelgia pastarųjų dviejų dešimtmečių teorijų ir teatrinės praktikos inspiruotus terminus ir teigia, kad teatras, visada buvęs didinamuoju visuomenių ir menų raidos veidrodžiu, tarnavęs sociologijai, psichoanalizei, semiologijai, įvairiausių performanso rūšių kūrėjams, dabar pats virto režisūros / pastatymo ir performanso, estetikos ir antropologijos, meno ir visuomenės konfrontacijų erdve, kurioje randasi ir skleidžiasi anksčiau neįsivaizduoti kūriniai ir idėjos. „Teatras virto kultūriniu performansu, performatyvia veikla: čia, žinoma, dar kuriami meniniai kūriniai, tačiau socialinio gyvenimo akivaizdoje jie virto labiau antropologinių, o ne estetinių tyrimų objektu. Jei performatyvumą suprantame kaip darymą ir veikimą, įsitraukimą į socialinę aplinką, teatro „taikymą“ edukaciniams ar politiniams tikslams (kaip daro „taikomasis teatras“ (*applied theatre*)), matome, kad teatrinis peizažas labai pasikeitė.“¹ Tarp daugelio naujų sceninių formų ar reiškinių, kuriems įvardyti teoretikas pasitelkia iš kultūrologijos, filosofijos ir pačios teatrinės praktikos atkeliavusius terminus, atsiranda „tikrovės teatro“ (*theatre of the real*) sąvoka. Tokį teatrą, pasak Pavis, apibūdina ne „realybės efektai“² ir realizmas, o galimybė kurti ir aiškinti tikrovę meninėmis priemonėmis³.

„Tikrovės teatro“ terminą Pavis pasiskolina iš prancūzės Danielle’s Merahi – jos knygoje „Théâtre du réel“ (2014), skirtoje britų teatro raidai nuo 1950 m. iki šių dienų, analizuojamos skirtingos, tačiau tiesiogiai su aktualios tikrovės pasikeitimais susijusios meninės formos ir kūrėjai: dramaturgai Caryl Churchill ir Davidas Creigas, politinio, „bendruomeninio“, *divided* ir dokumentinio *verbatim* teatro režisieriai Ewanas

1 Pavis 2014: 6.

2 R. Barthes’o terminas.

3 Pavis 266.

MacCollas, Johnas McGrathas, Peteris Cheesmanas, Simonas McBurney, Alecky Blythe, grupės DV8 choreografas Lloydas Newsonas ir kt. Pats Pavis straipsnyje stabteli prie dokumentinio teatro formų, nurodo vokiečių grupes „Rimini Protokoll“, „She She Pop“, prancūzų – „L’avantage du doute“, „Superama“, „S.O.D.A“ ir teigia, kad dokumentinis teatras stipriausias tada, kai pasitelkia ne vien sau būdingas, o tiesiog teatrinės priemonės, pavyzdžiui, įterpimą gerai papasakotos istorijos su personažais, su kuriais žiūrovai galėtų identifikuotis. Tokia „fakcija“ (sujungiant faktus ir fikciją) teikia kūrybos malonumą ir tikrovės „atvaizdavimo“ satisfakciją. Tad, anot teoretiko, „dokumentinio teatro išlikimo ar sėkmės sąlyga kaip tik ir turėtų būti jo gebėjimas apjungti formalius ir estetinius ieškojimus, dramaturgiją ir režisūrą. Kitaip tariant, dokumentas turėtų būti perrašytas autoriaus, vadinasi, pagal tam tikrą požiūrį, paskui „išverstas“ į originalią sceninę kalbą, atspindinčią aiškią ir matomą kūrėjų poziciją. Tokiu būdu dokumentinis teatras turėtų ne tik politinį, etinį, bet kartu ir estetinį poveikį publikai ir galbūt taptų vienu gražiausių tikrovės teatro žiedų.“⁴

Britų teatras ir drama (ir kinas) turi ilgą meno, kaip socialinės kritikos, tradiciją⁵; ne tik atskiri praktikai, bet ir institucijos (pvz., „Royal Court“ teatras) įlieja į ją vis naujų jėgų, skatina rasti įvairius tikrovės teatro modelius. Neatsitiktinai britų kritikai ir teatrologai, matydami ypač dokumentinio teatro formų (*docudrama*, *verbatim theatre*, *reality-based theatre*, *theatre of witness*, *tribunal theatre*, *nonfiction theatre*, *theatre of fact*) išplitimą pirmuoju XXI a. dešimtmečiu, vis dažniau kelia dokumento, kaip fikcijos ir tiesos, dokumentiškumo, kaip tikrovės ir jos reprezentacijos, teatro etiškumo klausimus. Besiremiančios autentiškais žmonių pasakojimais ir istoriniais ar politiniais faktais, sukeliančiais kontraversiškas žiūrovų reakcijas, tiek dokumentinės pjesės, tiek ir jų sceniniai pavidalai nėra apsaugoti nuo politinių ir ideologinių manipuliacijų. Tad autoriai ir atlikėjai, pavyzdžiui, *verbatim*⁶ teatre dirbdami kaip antropologai / etnologai – susitinkdami ir bendraudami su įvairių socialinių sluoksnių, rasių, tautybių, lyčių ir trauminių patirčių „subjektais“, kad užrašytų jų pasakojimus, atsakingi ne tik už spektaklio metu „perduodamą“ tiesą, bet ir subjekto kaip Kito (re)prezentavimo būdus. Anot Alano Filewodo, dokumentinio teatro formas galima kildinti iš Erwino Piscatoro spektaklių; tokiam teatrui svarbūs du dalykai – aktualumas ir „vaizduojamos“ tikrovės autentiškumas, taip pat tai, kad tokie spektakliai yra skirti specifinei auditorijai, jai pateikiami faktai turi ypatingos reikšmės. Tuo teatro dokumentalumas skiriasi nuo žiniasklaidos ir

4 Ten pat: 268–269.

5 Ji siejama su stiprėjančia Naujųjų kairiųjų partijos įtaka, kreipiant kultūros politiką klasių ir tapatybės formavimo link, palaikytą R. Williamso, R. Hoggarto, S. Hallo, E. Thompsonassu; taip pat su šios politikos paveikta Naujųjų britų kino bei realistinio teatro banga 1956–1965 m. Teatro pokyčiams didžiulės įtakos turėjo B. Brechto ir „Berliner Ensemble“ gastrolės Londone 1956 m., apie tokią įtaką prancūzų teatrui, Brechtui su spektakliais apsilankius Paryžiuje 1954 m., rašė ir Barthes’as.

6 *Verbatim* (iš lot. k. pažodinis), kaip dokumentinio teatro porūšio, kur realių žmonių pasakojimų įrašai virsta spektaklio dalimi, terminas priklauso D. Paget (1987). JAV toks teatras vadinamas „ethnodrama“ (*ethnodrama*).

masinės informacijos priemonių, kurių tikslas – pateikti faktą(-us) kuo platesnei auditorijai, dokumentiškumo⁷.

Žinoma, galima sakyti, kad grynosios dokumentinio teatro formos kaip tik ir skleidžiasi mažuose, tam tikrų bendruomenių gyvenamuosiuose kvartaluose ar rajonuose, specifinėse (ne)kultūrinėse erdvėse. Tiesioginis atlikėjų ir žiūrovų ryšys, kaip ir kūrėjų „dokumentavimo patirtys“, tokiuose spektakliuose dažnai tampa svarbesnės už estetinius ir meninius kriterijus. Tačiau tai anaip tol nereiškia, kad iš pažiūros konservatyvus, dokumentinis teatras egzistuoja kaip uždaras, tam tikrai žiūrovų grupei skirtas organizmas. Anot Jacqueline O'Connor, dokumentinis teatras ir jo formos, diskutuodamos teisingumo, moralės, valdžios, istorijos ar politinių įvykių temomis, iškelia ir apnuogina socialinės ir kultūrinės tapatybės sistemas, konvertuoja istoriją į kultūrinę patirtį, paverčia praeitį autentiškais liudijimais ir dokumentais⁸. Tai viešų diskusijų, sustabarėjusių požiūrių, dominuojančių galių kritikos teatras, suteikiantis balsą tiems, kuriuos marginalizavo oficialios institucijos, tačiau kartu per vieno žmogaus likimą, istoriją, patirtį steigiantis bendruomeniškumą ir visuomeniškumą. Analizuodama JAV populiarių „teismo teatrą“ (*tribunal theatre; trial plays*) O'Connor teigia, kad tokiuose spektakliuose pati teismo proceso rekonstrukcija įgyja teatrališkumo elementų, o požiūrių ir liudijimų, viešos ir privačios sferų susikirtimai ar priešiniai aktyvina žiūrovų refleksiją ir kritinę sąmonę tiek spektaklio metu, tiek ir už teatro sienų. Kai susikerta racionali, faktinė tikrovė ir su ja kontrastuojantis, konfliktuojantis emocinis-jausminis naratyvas, žiūrovai atsiduria ypatingose savęs ir tikrovės suvokimo aplinkybėse.

Antra vertus, siekdamas autentiškumo ir aktualumo ir visiškai atmesdamas fikcijos galimybę, dokumentinis teatras iš tikrųjų rizikuoja sustabarėti, išsemti ir taip skurdžias raiškos priemones. Apie tai, tyrinėdamas rusų „Teatr.doc“ veiklą, užsimena Markas Lipoveckis. „Teatr.doc“ autorių *verbatim* technika kurtos pjesės visų pirma virto socialinių dialektų – dažniausiai žemiausių socialinių grupių kalbos, kaip ne-normatyvinės leksikos, reprezentacija⁹. „Teatr.doc“ dramaturgai išėjo „Royal Court“ mokyklą ir bent pirmuosiuose bandymuose¹⁰ kruopščiai laikėsi *verbatim* taisyklių: iš pradžių dramaturgas nustato socialiai svarbią temą, problemą, idėją; jei ta tema užkrečia režisierių ir aktorius, susiformuoja grupė, kuri toliau dirba kartu. Ne tik dramaturgas, bet ir aktoriai eina su mikrofonais į „liaudį“ ir apklausia pasirinkta tema tam tikrą skaičių žmonių. Įrašydami pokalbius, aktoriai stebi savo „objektus“, fiksuoja jų elgesį, kalbos manierą, išvaizdą. Visa surinkta medžiaga perduodama dramaturgui, kuris tekstą iššifruoja, išsaugodamas ne tik žodžius, sakinius, bet ir kalbėjimo manierą – pauzes, atodūsius, priežodžius ir pan. Remdamasis šia medžiaga

7 Filewod 1987: 16.

8 O'Connor 2013: 6–7.

9 Липовецкий 2012.

10 2000 m. Maskvoje įvyko pirmasis festivalis „Dokumentinė drama“, 2002 m. buvo įkurtas „Teatr.doc“.

dramaturgas rašo pjesę, tačiau svarbiausia, kad jis negali redaguoti veikėjų teksto, o tik jį komponuoti ar trumpinti, t. y. dramaturgas neturi teisės sugalvoti ką nors savo, pridėti trūkstantį „dramaturginį mazgą“¹¹. Skelbdami „Teatr.doc“ kaip naujo socialumo, antiburžuazinį, avangardinį teatrą, kuriame nevaadinama ir gyvenimas rodomas toks, koks yra, jo kūrėjai (dramaturgai, režisieriai, aktoriai), anot Lipoveckio, susidūrė su pačia „gyvenimo atvaizdavimo“ problema. „Išėjimai į gyvenimą“ visada yra iliuzoriški, visada įtraukti į kultūros erdvę ir visada pasirodo kaip specifinis estetiški konvencijų regeneracijos instrumentas¹². Tiesa, autorius prideda, kad ši naujoji dokumentalistų karta, skirtingai nuo ankstesnių Rusijos dramos ir teatro raidos etapų – socialinės ir dokumentinės 7 deš. dramos ar vadinamosios 9 deš. „černuchos“, nesiekia sukurti didingų socialinių apibendrinimų ar globalių politinių metaforų. *Verbatim* metodas, pasak Lipoveckio, steigia „(sub)kultūrinį pozityvizmą, daug kuo susietą su postmoderniu „cultural studies“ diskursu“¹³.

Lipoveckis teisingas, kai kalba apie dokumentinio teatro priklausomybę ne tik nuo „techninių“ taisyklių, bet ir nuo kultūrinio, istorinio konteksto. Sovietinėje erdvėje praktikuotas „socialinės tikrovės“ teatras neabejotinai skiriasi nuo 6–7 deš. britų ar vokiečių socialinės kritikos teatro, kaip skiriasi 10 deš. britų „naujieji brutalistai“ ir rusų „naujoji drama“. Tačiau turint galvoje, kad šiuolaikinio dokumentinio teatro formos nebesilaiko kanoninių taisyklių, o autentiški faktai ir istorijos, kuriuos pristato ne tik profesionalūs aktoriai, bet ir „autentiški subjektai“, įgyja teatrinio spektaklio pavidalą (pvz., dauguma „Rimini Protokoll“ darbų), iš tikrųjų galima kalbėti apie platesnes dokumentinio teatro galimybes, juolab jo inspiruotus naujus tiek tikrovės reflektavimo, tiek reprezentavimo būdus. Toks teatras, viena vertus, aktualią socialinę ir politinę tikrovę renkasi kaip kūrybos tikslą ir medžiagą, antra vertus, ją analizuoja ne vien pasakojimais, dokumentiniais vaizdo ir garso įrašais, o ir montuodamas autentiškus bei autorinius tekstus, varijuodamas teatrinės ir performanso galimybes. Skirtingų raiškos priemonių derinimas suponuoja skirtingus į tikrovę požiūrius ir kviečia permąstyti pačios tikrovės tikrumo, autentiškumo klausimus. Apie tai rinkinio „Tikrovės dramaturgija pasaulio scenoje“ įžangoje rašo jo sudarytoja kanadietė Carol Martin: „Šiandienė tikrovės dramaturgija scenos rėmą naudoja ne atskirdama, o priešingai, apjungdama tikrovę ir simuliaciją, t. y. ne distancijuodama tikrovę nuo fikcijos, o jas sujungdama.“¹⁴

„Naujojo realizmo“ / metamodernizmo poreikis

Kalbėti apie realizmą šiais (post)postmoderniaisiais laikais iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti anachronizmas. Realizmo estetika turi aiškiai apibrėžtas istorines ribas ir

11 Липовецкий 2012: 163.

12 Ten pat: 167.

13 Ten pat: 168.

14 Martin 2010: 2.

kanonines nuostatas. Tai XIX a. pab. meninė kryptis, aprėpusi bene visas kūrybos sritis – literatūrą, teatrą, dailę. Tačiau kartu realizmas, kaip teigia žodynai, – tai neidealizuotas tikrovės vaizdavimas, kurio formos ir būdai keičiasi kartu su pačios tikrovės samprata. Garsioji Ericho Auerbacho „Mimezis“ (1946), skirta „tikrovės vaizdavimui Vakarų pasaulio literatūroje“, kaip tik yra realizmo neapibrėžtumo ir kaitos pavyzdys.

Marxistinės kritikos tradicijoje realizmas grindžiamas apibendrinančios patirties sąvoka – vaizduodamas konkrečius įvykius ar veikėjus, realistas pateikia ir apibendrintą visuomenės bei laiko paveikslą. Georgas Lukácsas realistinius tekstus vertino pagal tai, kiek po identifkavimosi su konkrečių charakterių patirtimi galimas bendresnis socialinių ir ekonominių sąlygų, nulėmusių tas patirtis, pažinimas. Lukácsui realizmas – ne tik estetinė, bet ir politinė kategorija, leidžianti nustatyti ideologines autoriaus pažiūras¹⁵. Puikiai žinoma, kiek įtūžio Lukácsui kėlė modernistų kūriniai – taikydamas savo „kritinio realizmo“ sampratą Homero, Shakespeare'o, Balzaco ar Thomaso Manno kūrybai, Lukácsas tiesiog tyčiojosi iš Becketto.

Anot Pamelos Morris¹⁶, terminai realistinis, realizmas – labai platūs ir sunkiai apibrėžiami. Pirmiausia reikia atskirti kasdienybėje ir meninėje kūryboje ar kritiniame diskurse vartojamas reikšmes. Kasdienybėje nusakydami kažką kaip realistinį, pasitelkiame faktiškumo, tikroviškumo, tiesos sinonimus, tačiau taip sakydami, galime galvoti visiškai priešingai. Tad realizmo samprata kelia pačios tiesos ir tikrovės, kaip ją suprantame konkrečiu atveju, problemą. Kalbėdami apie vizualiuosius menus, teatrą ar kiną, realizmo terminą pasitelkiame nusakyti vaizdavimo, reprezentavimo būdą, tad jis ima atstovauti ir tam tikram kritiniam diskursui. Antra vertus, realizmas kaip požiūris ar sistema priešinamas idealizmui ir tapatinamas su materialistine doktrina, nurodančia į materialaus, fizinio pasaulio egzistavimą. Šiuo atveju, pavyzdžiui, realistinio romano atsiradimą ir raidą galima sieti su materializmo ir empirinio pažinimo raida ir sakyti, kad realistinis siužetas bei charakteriai konstruojami pagal empirines taisykles, o įvykiai ir žmonės pasakojime keičiasi ar rutuliojasi pagal priežastingumo logiką. Svarbu ir tai, kad „realizmas kaip literatūrinė forma asocijuojasi su meno pastangomis atsigręžti į gerokai žemesnius ar šiukštesnius žmogiškos egzistencijos aspektus. Realizmo medžiaga – ne orieji ir kilmingieji. Dar daugiau – realizmas suteikė impulsų modernybės demokratiškėjimui. Kaip žanras jis atsisuko į skirtingus tiek skaitytojų, tiek ir vaizduojamų charakterių socialinius sluoksnius, prilygdamas kitoms elitinėms literatūros formoms. Juolab realizmas kaip forma nebuvo paveiktas klasikinių konvencijų <...> greitai užkariavo masinę rinką.“¹⁷ Tiesa, Morris pabrėžia, kad net labiausiai realistinis kūrinys *niekada* nėra tikrovės kopija – kaip reprezentacijos forma jis niekada nesutampa su reprezentuojamu objektu. Morris palygina realistinį

¹⁵ Žr. Taunton 2008.

¹⁶ Morris 2004.

¹⁷ Ten pat: 2–3.

rašymą su veidrodžio atspindžiu – net jei realistas bandys aprašyti viską, ką atspindi veidrodis, rašydamas jis vis tiek darys vertybinę atranką ir keis daiktų tvarką. Tad kad ir kiek būtų bandoma kuo tiksliau, giliau realistiniame kūrinyje priartėti prie tikrovės, nes būtent ji pirmiausia ir yra realisto tikslas, ši tikrovė patirs transformaciją. „Realizmas yra medijavimo technika.“¹⁸ Neatsitiktinai yra gausybė realizmo porūšių, nekalbant apie poetinį realizmą, psichologinį, magišką, socialistinį ir pan.

Nuo realizmo neatsiejamos dvi sąvokos – mimezis ir tikroviškumas. Teatru, teatrinei kūrybai (representacijai) mimezio sąvoka taikoma nuo pat Aristotelio „Poetikos“; tikrovė yra mimezio pagrindas, ji apibrėžia „imitacinės tiesos“ laipsnį, arba, René Girard'o žodžiais tariant, tikrovė teatrui yra tas „ontologinio mimetinio geismo“ objektas¹⁹, kuris inspiruoja paties teatro kaitą ir inovacijas. Girard'as žmogaus ir kultūrinių formų sąveikos genezę grindžia imitacijos ir originalios kūrybos ryšiais, kai bet koks inovacinis procesas neatsiejamas nuo mimezio, siekiant keisti ar tobulinti turimą tam tikrą Modelį. Šiuo požiūriu mimetiniai objektai teatrui gali būti ne tik tikrovė, bet ir jos reprezentavimo „modeliai“, kurie pasirenkami ir tobulinami konkrečiu istoriniu ar kultūrinės raidos periodu. Tai, kad mimezio samprata reliatyvi, rodo nuolatiniai jos „permąstymai“ – Platono ir Aristotelio koncepcijų lyginimas, reprezentavimo formų ir būdų, revizuojant kanoninius stilius, naujas įvertinimas, fikcijos ir tikrovės sąsajų analizė²⁰. Stepheno Halliwello nuomone, egzistuoja dvi mimezio sampratos: 1) kaip įsipareigojimo vaizduoti ir nušviesti pasaulį tokį, kokį (iš dalies) galima pažinti, ir tas pažinimas įtraukiamas į meninio „atvaizdavimo“ taisykles; 2) kaip savarankiško meninio heterokosmo, savarankiško pasaulio sukūrimo²¹. Kitaip tariant, mimezio, kaip fundamentinės estetinės kategorijos, kuria grindžiama vakarietiškos meno ir kultūros raida, samprata neatsiejama nuo dviejų požiūrių ir krypčių – pasaulio / tikrovės kopijavimo / imitavimo ir pasaulio / tikrovės sukūrimo. Kadangi pasaulis ir tikrovė keičiasi, mimezio teorija nuolat atsiduria naujo ir seno meno (representacijos formų ar būdų) konfliktų, konfrontacijų, suponuojančių ir representacijos idėjos, ir estetikos transformacijas, akirytyje. Šios transformacijos itin ryškios XX a., kai modernizmui ir jo avangardinėms srovėms išgryninus menines tikrovės sukūrimo / sukonstravimo strategijas, postmodernizmas išplėtojo ne tik „sukonstruotos tikrovės“ (*reality construction*), bet ir jos hiperrealumo bei simuliacijos (Baudrillard), ir mimezio bei representacijos krizės (Derrida) teorijas. Pastarosios, kaip ir „didžiųjų metanaratyvų pabaigos“ idėja (Lyotard), suformavo ne tik naują tikrovės suvokimo, bet ir

18 Ten pat: 4.

19 Cit. Girard 2014: 119.

20 Žr. Melberg, A. *Theories of Mimesis*. Cambridge University Press, 1995; Diamond, E. *Unmaking Mimesis: Essays on feminism and theater*. London, New York: Routledge, 1997; Halliwell, S. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, 2002; Potolsky, M. *Mimesis*. London, New York: Routledge, 2006.

21 Halliwell 2002: 5.

tokią meninės kūrybos paradigmą, kuri nebesiremia ženklo ir jo referento sąsaja, vadinasi, ir mimetine meno koncepcija.

Postmodernizmo paradigma perkėlė dėmesį nuo meno kaip baigtinio kūrinio / artefakto prie jo atvirumo ir procesualumo (performatyvių, tiesiogiai į socialinę tikrovę įsibraunančių praktikų), juolab šiuolaikinių technologijų integracijos, kas neabejotinai provokuoja naujus meno ir auditorijos ryšius. Meninė praktika virto ne tik heterogeniška ir / ar intermediali, bet ir tarpsritinė, net transsritinė, Mojca'os Puncer žodžiais tariant, ėmė atspindėti globalius ekonomikos procesus²². Tačiau kartu „didžiųjų metapasakojimų“ atsisakymas privertė atsisukti į lokalius, autentiškus mikropasakojimus ir individualias istorijas; menas ir kūryba priartėjo prie socialinio tyrimo ar eksperimento. Kritinis matmuo, performatyvumas ir tikrovės referencija ar dokumentalumas, anot Puncer, yra ryškiausi šiuolaikinio meno bruožai²³.

Tad kalbėdami apie realizmą šiuolaikiniame teatre, turime galvoje du dalykus. Viena vertus, tokią teatrinę praktiką, kuri vis dažniau tiesiogiai reflektuoja tikrovę, t. y. varijuoja dokumentinio teatro formas ir, pasitelkdama performatyvias priemones, tikrovės „realizmą“ keičia *patirties realizmu*²⁴. Antra vertus, tą šiuolaikinės tikrovės pojūtį, kurį, kaip naują „metamodernizmo“, „performatizmo“, „naujojo realizmo“ etapą po išsėmusių ir išsekusių postmodernizmo ir poststruktūralizmo idėjų, vis garsiau diskutuoja kultūros ir filosofijos specialistai²⁵. Tai, kas dar XX a. 10 deš. meninėje kūryboje buvo laikoma kaip adekvati postmodernybei išraiška – idealistinių ir klasikinių konstruktų ir prasmės dekonstrukcija, reliatyvizmas ir pliuralizmas, hibridiškumas ir nestabilumas, žaidybiškumas ir ironija, leidę atsirasti ir pagrįsti bet kokio meninio artefakto antistruktūriškumą, reikšmių ir prasmių diseminaciją, estetines ir antiestetines sankirtas, po 2000-ųjų, ypač įžengus į antrąjį XXI a. deš., ėmė atrodyti pasenę ir nebeaktualūs. Diskursyvinis, „tekstinis“, „simuliakrinis“ postmodernybės mąstymas, kuris, sociologų José Lópezo ir Garry Pottero žodžiais tariant, itin tiko paskutiniams XX a. dešimtmečiams ir sutapo su laiko dvasia, nebetinka XXI a.; pats postmodernizmas tapo kliše, sustabarėjusia disciplina, arba tiesiog išėjo iš mados²⁶. Teoretikai gręžiasi į kritinį (šiuolaikinį, „transcendentinį“, o ne empirinį ir pozityvistinį) realizmą, kuris ne tik sugrąžintų galimybę pažinti / patirti tikrovę, bet ir padėtų ją suvokti.

22 Puncer 2011: 411.

23 Ten pat.

24 Žr. Borowski; Sugiera 2007: vii.

25 Žr. López, J.; Potter, G. *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*. London, New York: The Athlone Press, 2001; Hutcheon, L. *The Politics of Postmodernism (New Accents)*. London, New York: Routledge, 2002; Eshelman, R. *Performatism or the End of Postmodernism*. Aurora, Colorado: Davies Group, 2008; Rudaitytė, R. (ed.). *Postmodernism and After: Visions and Revisions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008; Vermeulen T., Van den Akker, R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. Vol. 2, 2010. Prieiga per internetą: <http://www.metamodernism.com/> ir kt.

26 López; Potter 2001: 4.

Su „naujojo realizmo“ idėjomis siejasi „metamodernizmo“ koncepcija. „Naujoji menininkų karta palieka estetinius dekonstrukcijos, parataksės ir pastišo priesakus dėl estetiinių-etinių rekonstrukcijos, mito ir metaksės (*metaxis, metaxy*; tarp) sąvokų“²⁷, – teigia „metamodernizmo“ termino autoriai, Nyderlandų kultūrologas Timotheus Vermeulen ir filosofas Robinas van der Akkeras. Jų nuomone, tinkamiausias šiandienei meninei kūrybai, pasaulėžiūrai, kultūriniais poslinkiams nusakyti yra metamodernizmo terminas: „ontologiškai metamodernizmas svyruoja tarp modernizmo ir postmodernizmo, tarp modernistinio entuziazmo ir postmodernistinės ironijos, vilties ir melancholijos, tarp naivumo ir žinojimo, empatijos ir apatijos, vienovės ir daugiškumo, visumos ir fragmentiškumo, grynumo ir dviprasmiškumo. <...> metamodernizmas grįstas įtampa, o tiksliau dvigubu įsipareigojimu tarp modernizmo *prasmės* troškimo ir postmodernizmo abejonės bet kokia prasme“²⁸. Kaip modernizmas ir postmodernizmas išsiskleidė per skirtingas strategijas ir stilius, taip metamodernizmą galima suprasti per skirtingas praktikas. Teoretikai pasitelkia vokiečio Raoulo Eshelmano „performatizmo“ konceptą²⁹ – tyčinę saviapgaulę, kai norėdami kuo nors patikėti ar ką nustatyti, priversti identifikuotis, nepaisant vidinio pasipriešinimo (Eshelmanas įveda dvigubo – vidinio ir šorinio kūrinio / veiksmo / istorijos „įrėminimo“ sampratą: šie rėmai nesutampa, ir mums svarbiausia suvokti ne „vidinę“, tiesioginę vyksmo reikšmę, o išorinių, specialiai autoriaus sukurtų rėmų prasmę). Taip pat neoromantizmo koncepciją, kuri leidžia integruoti į neomodernizmą tragiškumą, didingumą ir slėpingumą, arba estetines kategorijas, aprėpiančias kūrybą ir percepciją, formą ir beformiškumą, darnumą ir chaosą, ištvirkimą ir skaistumą³⁰. Kitaip tariant, metamodernistinis neoromantizmas galėtų būti suvoktas ne kaip tiesioginė jų reapropriacija, o kaip naujas / sugrąžintas kasdienybės, banalumo, baigtinumo įreikšminimas per paslaptinę, keistumą, begalybę. Kaip „Novalis“, arba naujų žemių atvėrimas, išliekant senojoje³¹.

Tad jei socialinė plotmė (ir mokslas), kaip teigia Lópezas ir Potteras, turėtų susigrąžinti kritinio realizmo pamatus, tai meninė kūryba, anot Vermeuleno ir Akkerro, – metamodernizmo, nes tik tokiu būdu postmodernizmo išblaškyltas pasaulis ir tikrovė įgis realius ir kartu estetiškai reflektuoti įmanomus kontūrus.

Sceninis realizmas: kūnas ir vaizdas

Aprašydama Marinos Abramovič „Tomo lūpų“ (1971) performansą, Erika Fischer-Lichte knygoje „Performatyvumo estetika“ (2004) reziumuoja: „Menininkės veiksmai kūrė ir jai pačiai, ir žiūrovams, t. y. visiems performanso dalyviams nau-

27 Vermeulen; Akker 2010: 2.

28 Ten pat: 5–6.

29 Eshelman 2008: 3.

30 Vermeulen; Akker 2010: 8.

31 Ten pat: 12.

ją – savąją – tikrovę. Žiūrovai ne tik aiškinosi šią tikrovę, bet pirmiausia patyrė jos poveikį. Ši tikrovė stebino ir gąsdino, vertė baisėtis ir bjaurėtis, pykino ir svaigino, žavėjo, žadino smalsumą, užuojautą, kančią, savo ruožtu skatindama žiūrovus atlikti tikrovę steigiančius veiksmus. Galima manyti, kad jos sukelti afektai tokie stiprūs, kad galiausiai privertė kai kuriuos žiūrovus įsiterpti, visiškai nustelbė jų galimybes ir pastangas reflektuoti, kurti reikšmes, aiškintis vyksmą. Svarbu buvo ne suprasti performansą, o jį patirti ir dorotis su savo pačių potyriais, kurių nebuvo įmanoma įveikti pasitelkiant refleksiją.³²

Fischer-Lichte's performatyvumo estetika aprėpia ir performanso, ir teatro sritis ir aktualizuoja savireflektyvią, transformuojančią tiek atlikėjo, tiek kūrėjo patyrimą, meninę veiklą. Nepaisant to, kad toks patyrimas yra trumpalaikis – galima sakyti, trunka tiek, kiek ir pats atlikimas (performansas), jo suponuota „čia ir dabar“ situacija prilygsta realiai išgyvenamai tikrovei („per atlikimą kiekvienas dalyvis gyvena, ir būtent tiesiogine, o ne metaforine prasme“³³), arba tai ir yra tikrovė. Tokį tikrovės apibūdinimą, brėždama ribas tarp semiotiškumo ir performatyvumo, tarp žiūrovų hermeneutinio suvokimo ir emocinio bei juslinio patyrimo, tarp aktoriaus kaip reikšmes įkūnijančio ženklų ir jo medžiagiškos, kūniškos esaties, teoretikė taiko ir teatro spektakliams. Jos žodyne atsiranda „perceptinio multistabilumo“ sąvoka, kuri teatrinio spektaklio atveju reiškia nuolatinį žiūrovo dėmesio šokinėjimą nuo reprezentacinės (vaidybinės, atvaizdavimo, semiotinės) prie buvimo (nevaizdavimo) paradigmu.

Buvimo ir nevaizdavimo, arba nerepresentacinę paradigmą Fischer-Lichte pavadiną *autoreferentine*. „Autoreferencija sutapatina medžiagiškumą, signifikantą ir signifikatą. Medžiagiškumas reiškiasi ne kaip signifikantas, kuriam galima priskirti vieną ar kitą signifikatą. Priešingai, medžiagiškumą reikia suvokti ir kaip signifikatą, visada duotą suvokiančiam subjektui kartu su medžiagiškumu, kurį jis suvokia kaip jį patį. Kalbant tautologiškai, subjektui daikto medžiagiškumas įgyja būtent medžiagiškumo, t. y. daikto fenomenalaus buvimo, reikšmę. Objektas, suvokiamas kaip jis pats, reiškia save patį.“³⁴ Išmanyti specifinį teatrinį elementų medžiagiškumą, reiškia suvokti juos kaip autoreferentinius; suprasti aktoriaus / atlikėjo medžiagiškumą ar kūniškumą – reiškia matyti ir patirti autoreferentinę, fenomenologinę jo būtį. Kaip tokios „būties“ pavyzdžius Fischer-Lichte pateikia ne tik performansų atlikėjų ir minėtos Abramovič pasirodymus, tačiau ir Vsevolodo Mejerholdo, Jerzy Grotowskio, Roberto Wilsono, Romeo Castellucci ir kt. spektaklius bei aktorių juose vaidybą. Ir pabrėžia, kad „vystant naująją vaidybos meną, svarbiausia tampa reflektuoti žmogaus kūno medžiagiškumą <...> aktoriaus kūniškumas pasižymi poveikio potencialumu, skatinančiu rasti ir naujas reikšmes“³⁵.

32 Fischer-Lichte 2012: 26.

33 Ten pat: 325.

34 Ten pat: 229.

35 Ten pat: 133, 134.

Fischer-Lichte's performatyvumo estetika neatsiejama nuo avangardo palikimo ir performanso meno patirties. Ir jos estetiką, kaip ir kiek anksčiau savaip avangardo praktiką interpretavusią Hanso-Thieso Lehmanno „postdramiškumo“³⁶ koncepciją, galima laikyti paskutinėmis XX a. pab. teatrinę praktiką revizavusiomis teorijomis. Abu vokiečių teoretikai žvelgia į teatrą iš avangardo ir performanso (pa)likimo perspektyvos ir XX a. pab. teatro raidą bei pokyčius įrašo į avangardinių eksperimentų tradiciją.

Panašiai nuo XX a. pr. futuristų iki pačius įvairiausių pasaulio kampelius XXI a. 1 deš. pasiekusio ir aktyvia tiek kūrybinės inovacijos, tiek socialinio protesto išraiška virtusių performanso istoriją aprašo RoseLee Goldberg³⁷. Aptardama 9–10 deš. JAV ir Europos performansus, teoretikė mini ir garsiuosius amerikiečių režisierius Robertą Wilsoną, Richardą Foremaną, ir belgų teatro bei šokio kūrėjus – Janą Fabre, Janą Lowersą, Alainą Platelį, tuo tik patvirtindama, kad nuo šiol teatro, šokio ir performanso menas nebeturi ne tik idėjinių ar estetinių juos skiriančių ribų, bet ir naudojasi vienas kito raiškos priemonėmis. Lengvai, sklandžiai, anot Goldberg, paskutinių XX a. deš. performansas perėmė naujųjų medijų ir technologijų pasiekimus, *pop* meno ir masinės kultūros formas, įsitraukė į institucinius „žaidimus“; garsieji 7–8 deš. kūriniai, suarchyvuoti ir dokumentuoti, buvo pradėti restauruoti ir kartoti jaunosios menininkų kartos. (Tai, žinoma, nereiškia, kad performansas prarado savo kritinį ar socialiai angažuotą turinį – sukrečiantys, aštrūs darbai būdingi jauniems Afrikos, Pietų Amerikos, Kinijos menininkams.) Performansas ne tik „teatralizavosi“, pats performanso terminas, pasak Goldberg, kažkada taikytas meno, kur tiesiogiai susitinka atlikėjas ir žiūrovas, įvardijimui, dabar vartojamas architektūros, semiotikos, antropologijos, ekonomikos ir genderinių studijų tyrimuose. Kaip ir performatyvumo sąvoka, kuri Johno L. Austino teorijoje reiškusi tiesiogiai realizuojamus kalbos aktus, šiandien yra virtusi neatsiejama kultūrinio, istorinio ar socialinio diskursų dalimi.

Fischer-Lichte's ir Lehmanno teorijos turi nemažai bendrų sąlyčio taškų. Viena vertus, atstovaudami vokiškai semiotikos mokyklai, abu autoriai grindžia savo teorijas formaliais „neformalių“ spektaklių ir performansų aspektais, o implikuodami fenomenologines prieigas, nurodo į semiotikos ribas, analizuojant šiuolaikinį teatrą. Tuo jie panašūs į daugelį vyresnės kartos teatro tyrinėtojų, po „performatyvaus lūžio“ nuo semiotikos pasukusių prie fenomenologijos, medijų ir „kūniškumo“, šiuolaikinių kultūrinių performansų tyrimų³⁸. Antra vertus, būtent performatyvumo idėjos, 9–10 deš. tapusios atraminėmis analizuojant meno ir tikrovės ryšius, o per juos – dabarties ir istorijos, socialinės ir seksualinės (lytinės, genderinės, ypač feminizmo teorijose) tapatybės sąsajas, tiesiogiai sutampa su postmodernizmo ir poststruktūralizmo teorijomis. Lehmanno postdramiškumo teorija kaip tik ir bando

³⁶ Lehmann 2010.

³⁷ Голдберг 2011.

³⁸ Pvz., M. Carlsonas, P. Auslanderis, J. Férral, P. Pavis ir kt.

„sutaikyti“ performansą ir poststruktūralizmą / dekonstrukciją, nurodydama į tokias teatrines praktikas, kurios išsilaisvina iš dramos, veiksmo ir pačios draminės konstrukcijos imitavimo uždavinių, griaua sisteminę ir prasminę spektaklio hierarchiją ir kuria ne „semiotinį“, o „fenomenologinį suvokimą“. „Reprezentacija ir buvimas, mimetinė vaidyba ir performansas, tai, kas pavaizduota, ir vaizdavimo procesas – šis šiuolaikinio teatro radikaliai pabrėžiamas susidvejinimas, lemiantis lygias tikrovės ir fikcijos teises, tampa pagrindiniu postdraminės paradigmos elementu. <...> Estetiškumo neįmanoma suvokti iš turinio apibūdinimų (grožis, tiesa, jausmas, sužmoginantis atspindėjimas ir t. t.), jis, kaip įrodo tikrovės teatras, gali būti suvokiamas tik kaip ribinė situacija, kaip nuolatinė kaita ne tarp turinio ir formos, bet tarp „realybės“ sąsajų ir „surežisuoto“ darinio. Šiuo požiūriu postdraminį teatrą galima laikyti tikrovės teatru. Jam svarbiausia, kad atsirastų suvokimas, svyruojantis tarp struktūrinio suvokimo ir jutiminės tikrovės.“³⁹

Kitaip tariant, tiek Fischer-Lichte's performatyvumo estetika, tiek Lehmanno postdraminio teatro poetika, įvardijusios esminius XX a. teatro pokyčius ir galimybes juos „patirti“, šiandien gali būti vertinamos kaip įrankiai, tačiau anaip tol ne vieninteliai, analizuojant naujas „tikrovės teatro“ formas. Tai pripažįsta ir pats Lehmannas, sakydamas, kad po „Postdraminio teatro“ knygos pasirodymo 1999 m. nauji socialiniai ir ekonominiai iššūkiai, visuomenių transformacija, karai ir pan. verčia peržiūrėti teatro ir visuomenės, teatro ir politikos ryšius⁴⁰. Antra vertus, jei performatyvumo estetika, grįsta kūno medžiagiškumu, kaip [aktualios] tikrovės patyrimo, o performatizmas, Eshelmano žodžiais tariant, kaip „estetinio transcendencijos patyrimo“, sąlyga gali pasitarnauti šiandienai teatrinei praktikai ir teorijai, tai Lehmanno postdraminio teatro poetika, pastarąjį dešimtmetį įsitvirtinusi ir praktikų, ir teoretikų žodyne, darosi per ankšta įvardyti naujus teatro poslinkius. Lehmanno išskirti formalieji postdraminio teatro aspektai – nehierarchiškumas, sinchroniškumas, muzikalizavimas, vizualioji dramaturgija, kūniškumas, įvykiškumas, erdvės ir laiko transformacijos ir t. t. būdingi ir dokumentiniam, ir socialinės kritikos ar tikrovės teatrui. Tačiau, skirtingai nuo avangardinės antimimetinės ir antirealistinės tradicijos, pastarojo dešimtmečio teatrinėje praktikoje šie aspektai įtraukiami į „realistinio atvaizdavimo“, net realizmo estetikos paradigmą. Juolab čia kūnas ir naujosios medijos / technologijos nebėra supriešinamos, o įsitraukia į aktyvią ir aktualią tiek istorinės, tiek ir tapatybinės (subjekto, visuomenės ir pan.) tikrovės refleksiją.

Kalbėdama apie šiuolaikinį realistinį atvaizdavimą (realizmo estetiką), turiu galvoje Fischer-Lichte's minėtą objekto ar subjekto autoreferentiškumą – išlaisvintas nuo semiotinių / semantinių konotacijų, toks objektas / subjektas suvokiamas kaip „jis pats“, kaip autentiška, fenomenologinė esatis. Fischer-Lichte savo straipsniuose nuolat pabrėžia aktorių ir žiūrovų kūnišką bendrumą, atskiriantį teatrą (ir performansą) nuo

³⁹ Lehmann 2010: 144–145.

⁴⁰ Cit. *Postdramatic Theatre and the Political* 2013: 2.

kitų meninės raiškos formų. Konkretus istorinis ar kultūrinis periodas suponuoja specialius, tam laikui būdingus aktorių ir žiūrovų ryšius, grįstus dominuojančia estetinė (ir socialine bei politine) paradigma, turinčia tiesioginės įtakos referentiniam (reprezentaciniam) ar, priešingai, nereferentiniam (nereprezentaciniam) sceninio vaizdavimo tipui. „Spektaklis – tai šiandienos aktorių ir šiandienos žiūrovų susitikimas. Jis įkūnytas ir nuo konkreto kultūrinio, socialinio bei politinio konteksto priklauso daug labiau nei tekstas ar objektai.“⁴¹ Teigdama, kad spektaklis / atlikimas – tai įvykis, suponuojantis liminalią tiek aktorių, tiek ir žiūrovų patirtį (*liminal experience*), Fischer-Lichte tokią patirtį prilygina aristoteliškam katarsiui⁴² – pastarojo reikšmė kaip tik ir remiasi transformuojančiu žiūrovų poveikiu per tam tikrus spektaklio „mimetinius efektus“. Šie efektai, teatrą veikiant performanso menui ir performatyvioms praktikoms, koncentruojami į aktoriaus / atlikėjo kūną, kuris gali būti ne tik fenomenologinis, bet ir socialinis, politinis ar pan., tačiau, svarbiausia, „nemedijuotas“ fiktyvus vaidmens.

Kitaip tariant, šiuolaikinio teatro realistiškumą suponuoja tiesioginis aktorių / atlikėjų ryšys, atsiradęs maksimaliai redukuojant retorines teatro priemones, teatrališkumo ar vaidybos strategijas. Neatsitiktinai „mimetinę“ vaidybą tokiame teatre keičia diagetinė – pasakojimas, aktoriui ne įkūnijant personažą, o išliekant neutraliu naratoriumi, arba scenoje atliekant tokius veiksmus ir kuriant tokias situacijas, kurios sutaptų su galimomis tikrovėje. Pavyzdžiui, kai italų režisierius Romeo Castellucci Dante's „Pragare“ (2008) pats išeina į sceną, kad atlaikytų šuns antpuolį, žiūrime į aktorių ne kaip į aktorių, o kaip žmogų, kuris grumiasi su šunimi. Bet kokios metaforos ar įvaizdžiai bejėgiai išreikšti prieš mūsų akis vykstantį veiksma – grumtynės virsta tikrovės analogija ir kartu mimetiniu gestu, nes šį veiksma įrėmina teatrinis / scenos rėmas. Daugelis Castellucci'o spektaklių balansuoja ant performatyvumo ir teatrinio sąlygiškumo ribos, sukeldami realizmo, net natūralizmo išpūdį. Taip dirba ispanas Rodrigo García, italas Pippo Delbono, kurių spektakliuose vaidina neprofesionalūs aktoriai, o tikrovės „efektai“ yra svarbesni už teatrinis ženklus ir jų numanomas reikšmes. Galima sakyti, kad tikrovės ir tikrovės patirties sukūrimo strategijas šiandien taiko daugelis tiek draminių, tiek vadinamųjų „postdraminių“ režisierių, pradedant belgu Janu Lowersu ir baigiant vokiečiu Thomasu Ostermeieriu, kurių spektakliuose sceninės tikrovės autentiškumas grindžiamas iš esmės realistine stilistika ar tokia metonimine raiška, kuri teatrą priartina prie performanso. Kaip teigia performanso specialistė Peggy Phelan, „pereidami nuo žodžių gramatikos prie kūno gramatikos, iš metaforinės sferos patenkame į metoniminę <...> metafora užtikrina vertybių vertikalę ir yra reprodukcinė, ji veikia kaip priešybų ar skirtumų ištrynimasis, du paverčia vienu. Metonimija yra adityvi ir asociatyvi, ji užtikrina horizontalią panašumo ir papildymo

41 Fischer-Lichte 2013: 29, 31.

42 Ten pat: 38.

ašį. Performanse kūnas yra savo paties, charakterio, balso, „esaties“ metonimija.⁴³ O tai reiškia, kad metoniminio sceninės kūrybos ir recepcijos proceso metu, panašiai kaip realistiniam kūrinyje, atlikėjo kūnas ir / ar objektai sutampa su savo referentais, nors iki galo jais nevirsta.

Dokumentinio ar „tikrovės teatro“ atveju tikrovė įsiveržia į sceną ne tik aktoriaus-naratoriaus, faktų ar dokumentų, bet ir vaizdo medijų pagalba. Dokumentiniai vaizdai, filmai, archyvinės ar autentiškos fotografijos čia yra kaip tikrovės liudijimas, aktyviai besipriešinantis „teatrinio pasakojimo“ ar teatrinio rėmo sąlygiškumui, kontroliuojantis ir formuojantis žiūrovų poziciją ir vertinimus, išplečiantis ir pagilinantį jų suvokimo kontekstą. Turint galvoje, kad šiandienės technologijos atlieka ne tik virtualios tikrovės kūrimo, bet ir jos (istorinio) tikrumo atkūrimo funkciją, juolab jau yra tapusios kasdiene mūsų gyvenimo dalimi, technologinių / skaitmeninių vaizdų naudojimas teatro scenoje turi ir kritinę, politinę reikšmę. Kai vaizdas naudojamas ne tik kaip veikėjų / atlikėjų emocijų ar situacijos simbolinė iliustracija, o kaip socialinis ar kultūrinis tyrimas, kai į sceninį pasakojimą įsiterpia kaip aktualios tikrovės referencija, jis, o ne „gyvas aktorius“, sukuria ypatingą tikrovės patyrimo jausmą. Pavyzdžiui, „Rimini Protokoll“ grupės spektakliai vadinami postdokumentiniais, nes grupė, pasitelkdama fotografijas, vaizdo bei garso įrašus, filmus su konkrečiomis vietovėmis ir / ar žmonėmis, siekia perkelti tikrovę už teatro sienų į sceną. Šią „tyrimų medžiagą“ scenoje komentuoja ir demonstruoja vadinamieji „kasdienybės ekspertai“ – ne aktoriai, o žmonės, kuriems šios vietovės ar įvykiai pažįstami ir kurie įsitraukia į dialogą su nufilmuotais autentiškais „subjektais“ ar kalba vietoj jų. Tačiau svarbu, kad kiekvienas toks įrašas ir spektaklis yra kruopščiai surepetuoti, o „kasdienybės ekspertai“ samdomi kiekvienam konkrečiam spektakliui-sumanymui. „Nuolatinė kova tarp teatro ir tikrovės – esminis grupės darbų bruožas“⁴⁴, – sako Helgardas Haugas, vienas iš grupės režisierių. 2014 m. Vilniuje „Sirenų“ festivalio metu rodytas vieno „Rimini Protokoll“ režisierių Stefano Kaegi „Remote Vilnius“, kaip sako pats kūrėjas, jau ne dokumentinis, o „projektas apie ateitį“⁴⁵. Žiūrovai, keliaujantys atrinktomis miesto vietomis ir besiklausydami pasakojimo ausinėse, ne tik akis į akį susiduria su tikrove (virsta jos natūraliais „aktoriais“), tačiau ir išsaugo tam tikrą atstumą – pakludami balso ausinėse nurodymams, atsiduria savotiškoje teatro zonoje, leidžiančioje į aplinką žiūrėti nekasdieniu žvilgsniu.

Apibendrinant galima sakyti, kad teatrinė praktika, besiremianti tikrovės ir socialinės, politinės aplinkos refleksija, neišvengiamai susiduria su dokumentinio teatro formomis ir jas adaptuoja bei transformuoja pagal kintantį socialinį, kultūrinį kontekstą, pasaulio ir tikrovės pažinimo koncepcijas. Postmodernizmo paradigmą keičiant (post)postmodernizmo, metamodernizmo ar naujojo realizmo teorijoms,

⁴³ Phelan 1993: 150.

⁴⁴ Le Roy 2012: 155.

⁴⁵ Pociūtė 2014: 22.

teatrinėje kūryboje ryškėja vyraujanti performatyvumo estetika. Pastaroji, grįsta subjekto ir / ar objekto autoreferencija, suponuoja tiesioginį sceninės „reprezentacijos“ suvokimą ir realistinei estetikai artimą raišką. Naujasis realizmas remiasi ne pasaulio tikrovės mimezium, o kūno ir vaizdo / medijų (at)(su)kurta atlikėjų ir žiūrovų tikrove, leidžiančia kalbėti ne tik apie teatrinio / sceninio vaizdavimo, bet ir suvokimo, kaip transformuojančio patyrimo, realizmą.

Gauta 2015 03 12
Priimta 2015 03 26

Literatūra

1. Borowski, M.; Sugiera, M. Preface: From the realism of Representation to the Realism of Experience. In: *Fictional Realities / Real Fictions*. Eds. M. Borowski, M. Sugiera. Cambridge Scholars Publishing, 2007: vii–xxviii.
2. Eshelman, R. *Performatism or the End of Postmodernism*. Aurora, Colorado: Davies Group, 2008.
3. Filewod, A. *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
4. Fischer-Lichte, E. Performance as Event – Reception as Transformation. In: *Theorizing Performance: Greek drama, Cultural History and Critical Practice*. Eds. E. Hall, S. Harrop. London, New York: Bloomsbury, 2013: 29–42.
5. Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
6. Halliwell, S. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
7. Le Roy, F. Rimini Protokoll's Theatricalization of Reality. In: *Bastardo or Playmate? Adapting Theatre, Mutating Media and the Contemporary Performing Arts*. Eds. R. Vanderbecken, Ch. Stalpaert, D. Depestel, B. Debackere. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012: 153–160.
8. Lehmann, H.-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
9. López, J.; Potter, G. *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*. London, New York: The Athlone Press, 2001.
10. Martin, C. (ed.). *Dramaturgy of the Real on the World stage*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
11. Morris, P. *Realism*. London, New York: Routledge, 2004 (2003).
12. O'Connor, J. *Documentary Trial Plays in Contemporary American Theater (Theater in the Americas)*. Southern Illinois University, 2013.
13. Pavis, P. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2014.
14. Phelan, P. *Unmarked. The Politics of Performance*. London, New York: Routledge, 1993.
15. Pociūtė, A. Akimirkų monumentai. Pokalbis su režisieriumi Stefanu Kaegi. *Krantai*. 2013. 3: 22–25. Prieiga per internetą: <http://www.kranturedakcija.lt/app/webroot/files/Krantai-2014-3-20-25-Remote-Vilnius.pdf> (žiūrėta 2015 03 05).
16. *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*. Eds. K. Jürs-Munby, J. Carroll, S. Giles. London, New York: Bloomsbury, 2013.
17. Puncer, M. Emotional topographies of performative artistic practices. In: *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011: 409–420.
18. *René Girard and Creative Mimesis*. Eds. V. N. Redekop, T. Ryba. Plymouth: Lexicon Books, 2014.
19. Taunton, M. Realism, Modernism and the General: Beckett, Lukács, Adorno. In: *Static / London Consortium / December 2008*. Prieiga per internetą: <http://static.londonconsortium.com/issue08/Taunton-Static8.pdf> (žiūrėta 2015 02 28).
20. Vermeulen T.; Van den Akker, R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. 2. Prieiga per internetą: www.metamodernism.com
21. Голдберг, Р. *Искусство перформанса от футуризма до наших дней*. Москва: Ad Marginem Press, 2014.
22. Липовецкий, М. *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „новой драмы“*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.

Rasa Vasinauskaitė

The end of the theatre of metaphor. New stage realism: the body and the image

Summary

The theatrical praxis of the last decade could be titled as a “turning point of the reality”. The theatrical praxis based on the reflection of the social and political environment is confronted with forms of documentary theatre and adapts and transforms them according to ever-changing social and cultural contexts, concepts of the perception of the world and its reality. The paradigm of postmodernism is being changed by the theories of post-postmodernism, metamodernism, or new realism (López and Potter, Vermeulen, and Akker), and the aesthetics of performativism and performativity (Eshelman) could be traced in the theatrical activities. Aesthetics of performativity based on the self-referentiality of the subject and the object (Fischer-Lichte) enables direct perception of the scenic “representation” and the expression similar to realistic aesthetics. New realism is based not on the mimesis of the reality, but on the reality of performers and spectators, which is (re)created by body and image / media. This new reality enables to discuss both about realism of theatrical / scenic representation and about the realism of perception as transforming experience.

KEY WORDS: documentary theatre, metamodernism, mimesis, performativity, realism